



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2016

Bildende Kunst

Schneider, Sabine

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110255577-055>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-137855>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Schneider, Sabine (2016). Bildende Kunst. In: Nübel, Birgit; Wolf, Norbert Christian. Robert-Musil-Handbuch. Berlin, Boston: De Gruyter, 679-684.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110255577-055>

2. Kunst

2.1 Bildende Kunst

Sabine Schneider

1. Bildtheorie	679
2. Poetologie des Bildes	680
3. Malerei und Schöpfungsakt	681
4. Kunstkritik	682
5. Forschung	683
6. Literatur	684

1. Bildtheorie

Ein zentraler gemeinsamer Fluchtpunkt von Musils poetologischen, kunst- und medienästhetischen, literatur- und kunstkritischen wie auch anthropologisch-psychologischen Überlegungen ist das Bemühen um eine Theorie des Bildes. Musils Bildkonzept ist dabei weit gefasst und fokussiert zugleich. Weit insofern, als es sowohl die wahrnehmungsphysiologischen Aspekte der optischen Eindrücke und ihrer zerebralen Verarbeitung einschließt, die Musil als Experimentalpsychologe und Erfinder des Farbkreisels erforschte (vgl. Hoffmann 1997, S. 61–88), als auch die affektiven, psychopathologischen und ethnologischen Gesetze der Einbildungskraft, ferner die Darstellungsmittel der bildenden Künste in Malerei, Skulptur, Fotografie und Film und schließlich die rhetorischen Tropen und die erzähltechnischen Mittel der Poesie (vgl. Rußegger 1996, S. 11–36).

Fokussiert ist dieser weitgefasste Bildbegriff insofern, als ihm ein implizites Konzept von der Leistung des Bildes zugrunde liegt, das für Musil die verschiedenen Bildbegriffe vergleichbar macht und auf das hin er die Bildrealisierungen in den verschiedenen Künsten und Medien kritisch befragt. Bilder sind in Musils konstruktivistischer Darstellungstheorie ein Medium der Welterkenntnis durch Weltgestaltung. Sofern sie erstarrte, insbesondere begriffliche Konventionen des Weltbezugs auflösen, sind sie die kreative welterschließende Kraft schlechthin, die mit der Welterfahrung auch die Erkenntnis der inneren „Erlebnisse“ transportiert, welche die eigentlichen „Realitäten“ sind (*Die Wallfahrt nach innen*, GW II, 1447).

Vor das Tribunal der „Bannung des optischen Teils unserer Existenz“, wie sie „gute Malerei“ „trifft“, indem sie uns sehen lehrt (*Wiener Nachträge*, GW II, 1523), und der spezifischen Erlebnisqualität dieser Wahrnehmungsform zitiert Musil als Kunstkritiker insbesondere die künstlerischen Realisierungen von Bildwelten. Es ist der Maßstab für seine Urteile, die er als Kunstkritiker fällt, und die Grundlage für seine Kunsttheoreme (vgl. Roth 1972, S. 307–324).

Musils theoretische Auseinandersetzung mit den Bildkünsten ist intensiv und vieltätig. In essayistischer Form befasst er sich 1911 mit der Affinität der bildenden Kunst zu extremen Seelenlagen und zur Psychopathologie (vgl. *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*, GW II, 977–983, wieder aufgegriffen 1922 in *Mediale Zeichnungen*, GW II, 1596–1598). Die Erkenntnis, dass der Wert einer künstlerischen Äußerung darin liegt, Erschütterungen des gewohnten Weltbilds zu provozieren und

Dinge zu zeigen, „die noch wenige gesehen haben“, und zwar „erobernd, nicht pazifizierend“ (GW II, 981), wird im zweiten großen Kunstessay 1925 am Medium des Films konkretisiert. *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films* (GW II, 1137–1154) ist mehr als eine Rezension zu Béla Balázs' filmtheoretischem Standardwerk *Der sichtbare Mensch* (1924), vielmehr die ausführlichste Grundlegung von Musils künstlerischer Bildtheorie. Mit Balázs interessiert Musil am Film weniger die narrative Verknüpfung als die Isolierung der optischen Welt im stummen Kinobild als „Flächenkunst“ (Balázs 2001, S. 27). (→ III.2.1 *Essays*) Nicht der illusionierenden Kraft der Bewegung ist er auf der Spur, sondern den Phänomenen der verfremdeten Wahrnehmung im „Nursichtbaren“ des Films, die er mit psychopathologischer Terminologie „Abspaltung“ (GW II, 1139) oder „Sprengung des normalen Totalerlebnisses“ (GW II, 1145) nennt. Gerade das „verstümmelte[] Wesen“ des Films „als ein auf bewegte Schatten reduziertes Geschehen“ (GW II, 1138) hebt in der Überwertigkeit des Sichtbaren die sonst unbemerkbare Potenz der stummen Dinge hervor. Durch die isolierende Verfremdung der gewohnten Wahrnehmung, die Musil auch in anderen Kontexten immer wieder mit der Medienmetapher der Glas-scheibe vergleicht („gleichsam unter Glas gesetzt dadurch, daß man es nur sieht“, GW II, 1148; vgl. Tb I, 1: „monsieur le vivisecteur“), wird das Sehen zum Ereignis mit einem „Zuwachs an Eindrücken“ (GW II, 1139), zu einer vertieften „Schau“, in der sich „die ganze Unendlichkeit und Unausdrückbarkeit, welche alles Daseiende hat“ (GW II, 1148), entfalte. Wie im ersten Kunstessay von 1911 wird auch im Film-essay ein diskursiver Bezug des künstlerischen Mediums zur Psychopathologie, aber auch zur Ethnologie der Bildproduktion hergestellt. (→ IV.9 *Ethnologie*) Demnach unterhält das moderne Medium des Films über die Art seiner Bildwahrnehmung und seine von der Begriffslogik abweichenden affektiven Verknüpfungen eine untergründige Beziehung zu menscheitsgeschichtlich frühen Zuständen des Bewusstseins, die in psychopathologischen wie auch sonstigen extremen Seelenlagen als atavistische Relikte weiterhin präsent sind und eine tiefere Wirklichkeitsschicht erlebbar machen. Die durchgängige Bindung von Musils Kunsttheorie (wie auch seiner eng damit verknüpften, gleichsam parallel dazu konzipierten Poetologie) an ein Konzept der visionären ‚Schau‘, welches die alleinige Geltung der begrifflichen Distinktionen momenthaft infrage stellt und durch ein partizipatorisches Verschmelzen und analogisches Verknüpfen unterläuft, tritt in der „Mystik des Films“ (GW II, 1143) besonders evident hervor (vgl. Schneider 2006, S. 308–322). (→ VI.3.2 *Kino*)

2. Poetologie des Bildes

Musils vergleichendes Interesse gilt in allen seinen Bildreflexionen stets auch den Bildpotenzen der Literatur. So lässt sich die Bildästhetik des Filmessays auch als poetologischer Rechenschaftsbericht über seine Novellenproduktion der 1910er und 1920er Jahre lesen. Musil bestimmt die experimentelle Form der Novelle durch dieselbe mit visionärer Bildhaftigkeit verbundene Erlebnisqualität wie die bildende Kunst und den Film: „In diesem einen Erlebnis vertieft sich plötzlich die Welt oder seine Augen kehren sich um; an diesem einen Beispiel glaubt er zu sehen, wie alles in Wahrheit sei: das ist das Erlebnis der Novelle.“ (*Literarische Chronik*, 1914, GW II, 1465) Wie die Bildkünste eine Augenblicksstruktur haben, die Verdichtung und nicht narrative Entfaltung impliziert, so „entfalten“ auch die Novellen keinen narrativen

Erzählfaden, sondern „falten ein“ (Tb I, 350). (→ VI.1.2 *Novelle*) Analog interessiert sich Musil als Kunstkritiker für malerische Darstellungen, die „Augenblicksquerschnitt[e]“ verdichten, „ohne daß [...] der kleinste Erzählfaden herausstünde, und über das Bild hinauswiese.“ (*Wiener Kunstausstellungen*, 1924, GW II, 1642) Erzähltechnisch umgesetzt wird das in den beiden Novellen der *Vereinigungen* durch die Darstellung von aus der Handlungslogik herausgesprengten Tableaus einer von Begriffslogik entbundenen Visualität („von einer ungeheuren Sichtbarkeit durchschauert“, GW II, 165), in denen wie in expressionistischen Bildräumen die Raumwahrnehmung sich verzerrt und die Hierarchien zwischen unbelebten Räumen und belebten Figuren sich umkehren (vgl. GW II, 165, ferner 171f., 176, 179 u. 181–183). Ein weiteres Mittel ist das der analogen Vernetzungen durch den Mastertropus des Vergleichs (vgl. Biere 2012, S. 349–406). (→ III.1.3 *Vereinigungen*; VIII.4 *Gleichnis*)

3. Malerei und Schöpfungsakt

Musils Poetik und seine Grundgedanken zur Ästhetik und bildenden Kunst stützen sich somit gegenseitig. Das zeigen seine Texte zu den Bildkünsten im engeren Sinn, in denen der Malerei der wichtigste Status zukommt. Die herausgehobene Bedeutung der Malerei (neben dem Film) hängt sicherlich mit dem malerischen Wirken seiner Frau Martha Musil zusammen, die eine Schülerin Lovis Corinths war (vgl. Roth 1972, S. 311f.). Außerdem war Robert Musil befreundet mit den Wiener Kunsthistorikern und Vertretern der ‚Neuen Wiener Schule der Kunstgeschichte‘ Otto Pächt und Bruno Fürst. Dazu kam Musils enge Freundschaft mit dem Kunsthistoriker Johannes von Allesch, der ihn schon als Jüngling bei regelmäßigen Galerie-Besuchen in die Kunstbetrachtung einführte (vgl. Corino 2003, S. 235–247). Besonderes Interesse bringt Musil den Biografien von Malern entgegen, dem visionären Erlebnis als Produktivkraft. Im Nachlass (vgl. KA, M IV/3/252–268) finden sich aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg umfangreiche kommentierte Exzerpte aus dem Briefwechsel Vincent van Goghs mit seinem Bruder, insbesondere aus der Einleitung der 1914 erschienenen Briefausgabe Johanna van Gogh-Bongers, die als Vorarbeiten für einen nicht realisierten werkbiografischen Essay über den Maler dienen sollten. Musil sucht nach dem „erste[n] Heraufquellen“ (KA, M IV/3/255) der visionären Wahrnehmungs- und Gestaltungskraft. Er interessiert sich für die künstlerische Prägung der „religiöse[n] Färbung“ (ebd.), die er ausschließlich als „ein[en] Vorwand, eine Maske der Kraft“ (KA, M IV/3/258) ansieht, und für die psychopathologischen Anteile einer radikal künstlerischen Existenz, die sich als kommunikative Lähmung in der rationalen Welt äußert. In ihr erkennt Musil „nichts als die Unfähigkeit sich anders als in seinem Werk auszudrücken. M.a.W. die Brückenlosigkeit zwischen der Welt des Künstlers und der rationalen usw. Welt.“ (KA, M IV/3/261) Paradigma des absoluten Künstlers ist der Mystiker van Gogh, dessen „Erlebnisse [...] Realitäten“ werden (*Die Wallfahrt nach innen*, GW II, 1447). So habe die Mystik als schöpferische Kraft in den „Augen van Goghs, wenn er eine Kaffeekanne oder einen Gartenweg ansah, das Menschliche um mancherlei Grenzerlebnisse erweitert.“ (ebd.) Im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (MoE) ist dieses Künstlerparadigma aufgegeben oder – so Walter Fanta – allenfalls „in der Beziehung zwischen Clarisse, die Kunst absolut erlebt und lebt, und dem Kunst-Beamten Walter“ als Spaltung zwischen dem „vitalistischen Prinzip eines der Kunst geweihten Lebens und einem pragmatischen Dilettantismus“

(Fanta 2011, S. 583) ausgedrückt. In der Sammlung barocker und gotischer Skulpturen des Finanzmanns Arnheim ist die Mystik der alten Kunst nur noch unverstandenes und seines Kontextes beraubtes Relikt einer verlorenen seelischen Kraft des Künstlerischen. Die verzückten Heiligen, „losgelöst aus ihrer ursprünglichen Umgebung und in einem fremden Zimmer vereinigt, machten den Eindruck einer Katatonikerversammlung in einem Irrenhaus.“ (MoE, 187; vgl. eine ähnliche Charakteristik einer Ausstellung mittelalterlicher österreichischer Skulpturen im Palais Esterházy 1924 in *Wiener Kunstausstellungen*, GW II, 1641) Der letzte Mystiker der Kunst, van Gogh, wird im Roman herabgewürdigt zum Gegenstand des Kunstgeschwätzes kunstbeflissener reicher Damen, die ihn als Gegenstand der „Erhebung“ und nebenbei als „ausgezeichnete Kapitalanlage“ ansehen (MoE, 752). Clarissens Vater, der „bekannte [] Maler [] van Helmond, dessen genialstes Werk seine Tochter Clarisse war“, betreibt seinen Beruf als Dekorateur alter Schlösser für die Aristokratie und wird von seiner Tochter als deren „Schönheitsarzt“ bezeichnet, „[a]lso dunkel, vornehm, prächtig, üppig, gepolstert, bewimpelt und bewedelt“ (MoE, 291). Was nach der Demontage des schöpferischen Künstlerbildes in der „Vereinigung von Seele und Wirtschaft“ (MoE, 107) bleibt, ist die ironische Kritik am erstarrten und gleichförmigen Weltbezug einer unkünstlerischen Gegenwart mit ihren vorgestanzten Einteilungen, in der das Leben „sich in die paar Dutzend Kuchenformen stürzt, aus denen die Wirklichkeit besteht“, und die dafür sorgt, „daß nur Seinesgleichen geschieht“ (MoE, 591).

4. Kunstkritik

Vor dem Hintergrund des radikalen künstlerischen Anspruchs, den Musil an die Malerei als weltschöpfendes Erkenntnismedium stellt, ist seine kulturpessimistische Kritik am Stilpluralismus sowie am Kunstbetrieb nur folgerichtig (vgl. *Stilgeneration oder Generationsstil*, GW II, 661–663; *Der Malsteller*, GW II, 570–572). Musil verfasste fünf Berichte über Wiener Ausstellungen für die *Prager Presse* und die *Deutsche Allgemeine Zeitung* in den Jahren 1921 bis 1924, die sich auf Präsentationen in der Albertina, der Nationalbibliothek, dem Künstlerhaus und der Sezession sowie der Neuen Galerie beziehen und das Panorama der Wiener Künstlervereinigungen und Kunstrichtungen vom Vorimpressionismus bis zum Expressionismus zeigen, ohne eine besondere Vorliebe oder wertende Stellungnahme für eine Strömung erkennen zu lassen (vgl. *Kunst-Ein- und Ausdrücke*, GW II, 1481–1483; *Wiener Frühjahrsausstellungen*, GW II, 1585–1587; *Mediale Zeichnungen*, GW II, 1596f.; *Wiener Kunstausstellungen*, GW II, 1640–1644; *Wiener Kunsttagebuch*, GW II, 1656–1659). Dazu kommen ebenfalls in den 1920er Jahren einige satirische Glossen in der Tagespresse (*Stilgeneration und Generationsstil*, GW II, 664–667; *Intensismus*, GW II, 681–683; *Der Malsteller*, GW II, 570–572; *Denkmale*, GW II, 604–608), von denen er die beiden letztgenannten 1936 in den *Nachlaß zu Lebzeiten* aufnahm (GW II, 506–511). Da die bildende Kunst für Musils emphatisches Kunstverständnis ein individuelles Erlebnis und eine dem Kunstbetrieb entrückte schöpferische Begegnung eines Einzelnen mit einer ihn erschütternden neuen Dimension des Wahrnehmens und deren Gestaltung ist, steht er der Kollektivierung von „Generationsstilen“ (GW II, 662) und damit den Programmatiken von Kunstrichtungen grundsätzlich kritisch gegenüber. Sie werden einer oberflächlichen Kunstbetriebsamkeit zugeordnet, welche in

den Ausstellungen ein „Tapetenmuster“ von Kunstrichtungen (GW II, 509) und damit die „Charakterlosigkeit eines Warenhauses“ zeigten, „in dem alle Kunstrichtungen durcheinander feilgeboten wurden“ (GW II, 1640). Die beschleunigte Abfolge der Stile wird nicht von den wahren Künstlern, sondern den Epigonen produziert, die in Ermangelung schöpferischer Erlebnisse wenige malerische Formeln nachahmend variierten. Demgegenüber hebt Musil einzelne Meisterwerke verdichteter originärer Bildlichkeit hervor, wie er sie bei Paul Klee oder in Steinzeichnungen Marc Chagalls (Erinnerungsbilder als „ein Gitter mit daranhängenden Stoffresten“, GW II, 1642) findet.

Ebenfalls in der *Prager Presse* erscheint Musils ins Grundsätzliche ausgreifende Rezension der kunstwissenschaftlichen Monografie seines Freundes und Mentors in Fragen der bildenden Kunst Johannes von Allesch, der 1921 publizierten *Wege zur Kunstbetrachtung*. Musil entwickelt in dieser Rezension eine Hermeneutik der Kunstrezeption, die auf die Brückenlosigkeit zwischen wortlosem Bilderlebnis und Begriffssprache reagiert. Gegenstand des Bildes in Musils Verständnis ist „niemals ein restlos rationaler Satz, sondern etwas, das sich nur schwer artikulieren lässt, eine wortlose Affektation, ein Erlebnis“ (GW II, 1517). Die Antwort auf die sprachkritische Frage: „Wie bekommt man also dieses *alogisch* Erlebte in die Fassung von Begriffen? Mit andren Worten heißt das: wie wird Kritik überhaupt möglich?“ (ebd.), findet Musil in einer Position des Verstehens als Formulierung eines hermeneutischen Zirkels zwischen den Teilen – identifizierbar als Teile „im psychologischen, nicht im räumlichen Sinn“, denen „Ausdruckswerte“ zugeordnet sind (GW II, 1518) – und dem Ganzen sowie als historische Prozessualität und Pluralisierung der Auslegung (vgl. GW II, 1521). (→ III.2.1 *Essays*) Eine gestalttheoretische Grundauffassung der Wahrnehmung mit Theoremen wie ‚Übersummativität‘ im Verhältnis von Teil und Ganzem sowie den psychischen Gestaltqualitäten, wie Musil sie in seinem Berliner Studium bei Carl Stumpf kennenlernte und die für sein gesamtes Werk prägend blieb (vgl. Bonacchi 1998; Corino 2003, S. 227–234), verbindet sich hier mit klassischer Hermeneutik. (→ IV.6 *Gestalttheorie*) Gegen diese hermeneutische Selbstdisziplin verstoßen seiner Meinung nach die „Begriffskoliken“ der kunstbetriebsamen Kunstkritik („Die große Malerei ist taubstumm“, GW II, 1482), aber auch die „gebatikte Metaphysik Maeterlincks“ (MoE, 103) sowie Wassily Kandinskys „liebenswürdiges Buch *Über das Geistige in der Kunst*“ (GW II, 1643).

5. Forschung

Zu Musils genuinen Beiträgen zur bildenden Kunst existiert wenig jüngere Forschung. Die aktuellste Monografie von Marie-Louise Roth stammt aus dem Jahr 1972. Walter Fanta hat 2011 einen hilfreichen, aber knappen Handbuchartikel unter dem Aspekt der ‚Kunstzitate‘ vorgelegt. Ansonsten wurde das Thema unter das intensiv beforschte Gebiet der Sinnesphysiologie, Gestaltpsychologie wie auch der Poetologie subsumiert und dort eher am Rande behandelt (vgl. Rußegger 1996; Hoffmann 1997; Bonacchi 1998). Für die Bildästhetik Musils im strikten (malerischen, pikturalen) Sinn besteht ebenso noch weiterer Forschungsbedarf wie für die Funktion der erzählten Bilder und Äußerungen zur bildenden Kunst in seinem literarischen Werk, vor allem im Hinblick auf den ‚pictural turn‘ der Moderne und die neueren Paradigmen der Bildanthropologie.

6. Literatur

- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. [1924] Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Biere, Florentine: Das andere Erzählen. Zur Poetik der Novelle 1800/1900. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Bonacchi, Silvia: Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluß der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils. Bern u. a.: Lang 1998.
- Corino, Karl: Robert Musil. Eine Biographie. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2003.
- Fanta, Walter: Robert Musil. In: Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher, Joanna Wolf (Hg.): Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne. Bd. 2. Berlin, Boston: de Gruyter 2011, S. 582–584.
- Hoffmann, Christoph: „Der Dichter am Apparat“. Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899–1942. München: Fink 1997.
- Roth, Marie-Louise: Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters. München: List 1972.
- Rußegger, Arno: Kinema mundi. Studien zur Theorie des „Bildes“ bei Robert Musil. Wien u. a.: Böhlau 1996.
- Schneider, Sabine: Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen: Niemeyer 2006.

2.2 Musik

Nicola Gess

Musils Verhältnis zur Musik ist zwiespältig. Zwar kommt ihr in seiner Biografie eine besondere Rolle zu, weil sowohl seine Mutter und seine erste Liebe Valerie Hilpert als auch sein Jugendfreund und späterer Nachbar Gustav Donath und dessen Frau Alice sehr gut Klavier spielten (vgl. Corino 2010, S. 5f. u. 14), doch bleibt Musils Verhältnis zur Musik und insbesondere zu romantischer Klaviermusik ambivalent. Statt sie zum Klang von Kindheit und Jugend zu verklären, begegnet er ihr, ob in Tagebüchern oder literarischen Texten, mit tiefem Misstrauen. Das liegt vor allem an ihrer Wirkung auf Emotionen und Einbildungskraft, in der Musil eine Nähe zu Symptomen von Geisteskrankheit erkennt, die ihn aber andererseits auch als ein Spezialfall der emotionalen Beeinflussung von Denk- und Wahrnehmungsprozessen sein Leben lang fasziniert.

Die Musil-Forschung hat sich erst in den letzten Jahren mit Musils Verhältnis zur Musik auseinandergesetzt. Obwohl Clarisses und Walters Klavierspiel eine wichtige Rolle im *Mann ohne Eigenschaften* (MoE) spielt, haben sich nur Götz Müller (1972, S. 26–34) sowie später Gisliind Pietsch Pentecost (1990, S. 73–96), Marja Rauch (2000, S. 124–128) und insbesondere Barbara Neymeyr (2005) ausführlicher mit der Rolle der Musik und vor allem der musikalisch-philosophischen Säulenheiligen Nietzsche und Wagner für Musils Konturierung dieser beiden Figuren befasst. Dabei betont Neymeyr (2005, S. 116) im Anschluss an Rauch die „Ambivalenz von Affinität und Distanz“, die das Verhältnis von Walter und Clarisse in Analogie zu dem von Wagner und Nietzsche bestimmt, zumal Clarisse in ihrer Kritik an Walter typische Denkfiguren aus Nietzsches Kritik an Wagner übernimmt (vgl. ebd.; vorher schon Müller 1972, S. 26–31). (→ VIII.5 *Intertextualität*) 2010 hat Karl Corino einen Essay zu